

Beekbergen; Jungk, Berlin; Krause, Saarbrücken); treten dabei bestimmte Faktoren besonders hervor — etwa der Künstler (Bernet-Kempers, Amsterdam), das musikalische Material (Burdé, Tübingen), eine propagandistische Intention (Bohnsack, Goslar); wie sind solche Erscheinungen methodisch zu fassen (Blume, Schlüchtern; Düring, Köln)?

## *Spezialreferate*

GEORG VON DADELSEN / HAMBURG

### *Die Vermischung musikalischer Gattungen als soziologisches Problem*

Die Musikgeschichte lehrt, daß eine bestimmte Gesellschaftsform die Entstehung bestimmter musikalischer Gattungen begünstigt. Das Madrigal ist nicht denkbar ohne die verfeinerte, höfisch-feministische Gesellschaftskultur der italienischen Renaissance, die Symphonie nicht ohne den gesellschaftlichen Umbruch um die Wende des 18. Jahrhunderts. Wir beobachten aber nicht nur die Geburt und das Absterben einer solchen Gattung: oft ist der Weg, der zwischen diesen beiden Grenzpunkten liegt, viel interessanter. Eines hat er bei allen Gattungen gemein: er verläuft nur selten gleichmäßig und gerade, sondern er ist in eine Reihe deutlich unterschiedener Stadien geteilt, Krisenpunkte im Verlauf werden sichtbar. Dem Beobachter kommt es so vor, als blieben die formalen und stilistischen Eigenschaften, die den lebensfähigen Organismus einer musikalischen Gattung bilden, nur kurze Zeit in der reinen, ursprünglichen Zusammensetzung erhalten. Bald beginnen Umwandlungsprozesse, die meist Auseinandersetzungen mit anderen, fremden oder verwandten Gattungen darstellen: die Motette übernimmt vom Ausdrucksgehalt des Madrigals, das Concerto grosso entlehnt Satzformen von der französischen Ouvertüre, die Klaviersonate nimmt symphonische Elemente auf. Es sind Wechselwirkungen und Mischungsprozesse, die wir hier beobachten. Unsere wissenschaftliche Neugier sucht nach den Gründen. Es liegt nahe, daß Reinheit und Mischung der musikalischen Gattungen ebenso sozial gebunden sind wie die Gattungen selbst, daß also die Vermischung eine Folge bestimmter gesellschaftlicher Wechselbeziehungen ist.

Die soziologischen Erklärungsversuche für den Mischungsprozeß der musikalischen Gattungen bieten sich geradezu an. Die Motette übernimmt die expressive Chromatik und die langsamere Bewegung des Madrigals, als die Kirche sich anschicken muß, die ihr entgleitenden Gebildeten zurückzugewinnen; das Concerto grosso kann sich zu seiner vollen Höhe, nämlich bei Händel, erst entwickeln, als es aus dem aristokratischen Italien in der Weltbürgerstadt London angesiedelt wird, und ebenso mag man die Durchdringung der verschiedenen musikalischen Formen mit symphonischem Geist als eine Folge des sich seiner selbst bewußt werdenden Bürgertums begreifen. Für die siebenhundertjährige Geschichte der Motette, für die Geschichte der mehrstimmigen Messe und für die Entwicklung der Oper ließen sich schnell ähnliche Umbildungsgründe nennen.

Jedoch wir stocken sogleich, wir stoßen auf das Warnschild vor den Zirkelschlüssen und den unzulässigen Vereinfachungen. Entwickelt sich eine künstlerische Gattung denn nicht vor allem nach einem inneren Gesetz, einem Gesetz, das durch die gesellschaftlichen Bedingungen wohl begünstigt oder gestört werden kann, das aber seine eigenen Bedingungen nicht aus jenen herleitet? Die künstlerische Gattung sehen wir als einen selbständigen Organismus, dessen Entwicklungslinien sich wohl mit denen der gesellschaftlichen Organismen berühren können, aber nicht zu berühren brauchen. Ein Entwicklungsgesetz der musikalischen Gattun-



gen würde etwa so lauten: Eine jede Gattung hat die Tendenz, sich rein zu erhalten. Besonders stark an ihrem Anfang. Um sich überhaupt als Gattung konstituieren zu können, muß sie sich deutlich von anderen Gattungen unterscheiden. Ihre eigenen Kräfte reichen auch eine Zeitlang aus, um sich weiterzuentfalten. Nach einer bestimmten Zeit jedoch muß sie sich verjüngen, das heißt, sie muß sich mit anderen Gattungen vermischen, muß sich ergänzen, bereichern, vertiefen. Ist das Fundament, auf dem eine musikalische Gattung begründet ist, breit genug, so kann diese lange Zeit aus sich selbst leben; ist es nur schmal, sind ihr von vornherein durch ein Programm, durch ästhetische oder aufführungstechnische Vorschriften enge Grenzen gezogen, so wird die Ergänzung sehr bald nötig. Dies gilt zum Beispiel für die Florentiner Oper, die schon wenige Jahre nach ihrer Entstehung ihren monodischen Purismus aufgeben mußte — und bis heute lebt die Oper aus der Spannung zwischen dem engen ästhetischen Grundgesetz des Wort-Ton-Dramas und ihren schier unerschöpflichen Erweiterungsmöglichkeiten, die vor keinem Kunstgebiet haltmachen.

Gerade die Fülle der Anregungen, die bei dieser Regeneration eine Rolle spielen, wirft ein Licht auf die Art des Mischungsprozesses. Seit es in der Musik eine Autonomie des Künstlerischen gibt, seit der Renaissance, scheinen diese Möglichkeiten unbegrenzt zu sein. Alle Richtungen der Übernahme kommen vor: von einer Gattung in die rangmäßig benachbarte, von der rangmäßig höheren in die tiefere und umgekehrt. Für die Übernahme aus der gleichen Rangschaft hatten wir bereits einige Beispiele genannt: das Concerto grosso nimmt Satzarten der französischen Ouvertüre auf, die Motette entlehnt Ausdrucksformen vom Madrigal, zwischen Oper und Oratorium bestehen seit ihrer Gründung enge Wechselwirkungen, die Symphonie nimmt Formen des Oratoriums auf, die Oper wieder Elemente der Symphonie.

Niedrigeren Gattungen wohnt die Tendenz zum Aufstreben inne. Sie verbinden sich dazu künstlerisch gefestigte Formen und Techniken der höheren Gattungen, so etwa, wenn sich aus der umgangsmäßigen und aus der kirchlichen Instrumentalmusik im Verlaufe des 16. Jahrhunderts strenge Satzformen entwickeln, wenn die Tänze stilisiert und zur Suite verbunden werden. Im 19. Jahrhundert wieder gibt es kaum eine Gattung, die nicht zur Symphonie hinstrebt. Bei der Serenade und beim Solokonzert hat dieser Prozeß etwas Selbstverständliches, beim Wiener Walzer, der mit einem symphonischen Vorspiel versehen wird, wirkt er eher zwangvoll.

Die dritte Gruppe, die Übernahmen aus rangmäßig niederen Gattungen betrifft, ist die wichtigste. Die einfache volkstümliche Kunst oder auch die Folklore werden zur Kraftquelle für einen schon alternden künstlerischen Organismus. Oft ist der plötzliche Hang zum Einfachen, zum „Natürlichen“ das sicherste Alterszeichen für eine künstlerische Gattung. Hier ist zuerst das belebende Element der Tanzformen zu nennen, der Canzonette, Villanelle, des Rondeau und all der sonstigen gesungenen und gespielten Tänze. Das Volkslied muß ebenso hierher gerechnet werden wie einige Formen der exotischen Musik.

Der weitere denkbare Fall, daß höhere Gattungen sich mit niederen vermischen, dadurch bastardieren und absinken, kommt eigentümlicherweise in der Musik kaum vor; die Entstehung des sogenannten „gesunkenen Kulturguts“ ist jedenfalls nur zum wenigsten eine Bastardierungserscheinung.

Wir entnehmen diesen Beispielen, daß die künstlerischen Gattungen zunächst geschieden sind — wie auch die Stilschichten, derer sie sich bedienen —, daß sie aber immer die Möglichkeit in sich bergen, sich gegenseitig anzuregen, voneinander zu übernehmen.

Gibt es nun wirklich eine Parallelität zwischen dieser Mischung und Regeneration der musikalischen Gattungen und dem Umwandlungs- und Regenerationsprozeß der Gesellschaft? Wie wirken das Entwicklungsgesetz der künstlerischen Gattungen und der Umwandlungsprozeß der Gesellschaft zusammen? Wohl eben nur so, daß bestimmte künstlerische Entwicklungen durch die gesellschaftlichen Verhältnisse begünstigt oder ermöglicht, aber doch nicht



zwangsläufig herbeigeführt werden. Es spiegelt sich auch durchaus nicht jede gesellschaftliche Bewegung unmittelbar in der Musik wieder. Die Autonomie des Künstlerischen verlangt zu jeder Zeit höchste Vollkommenheit des Kunstwerks, und im Kunstwerk kann diese Vollkommenheit — im Gegensatz zur menschlichen Gesellschaft — erreicht werden. Das eigene Entwicklungsgesetz der Kunst und der künstlerischen Gattung fordert sein Recht. Der Künstler wird die Anregungen aufnehmen, wo er sie findet. Er muß sie nur stilisieren und seiner Kunst verbinden können. Dadurch aber kann Kleinstes größte Bedeutung erhalten. Ein Tanzlied, ein bestimmter Rhythmus, ein unbekanntes oder vernachlässigtes Instrument kann so plötzlich in den Mittelpunkt des Interesses gehoben werden — oder doch in irgendeiner Weise zu einer bestimmten Entwicklung beitragen. Warum sie es konnten, dafür wird es auch eine soziologische Erklärung geben — und von engagierter Seite her wird sie immer schnell zur Hand sein. Aber wichtig ist doch vor allem, daß erst der Künstler diesen bis dahin verborgenen Reichtum aufgedeckt und daß uns erst das überlieferte Kunstwerk die Lebensfülle vergangener Epochen über die Zeiten gerettet hat. Daraus ergibt sich: Überall dort, wo es um Deutung der Kunstwerke geht und Soziologisches im Spiele ist, überall dort hat die Musikwissenschaft Hilfswissenschaft der Soziologie zu sein und nicht umgekehrt. Es gilt, die Gesellschaft aus der Kunst zu interpretieren und nicht die Kunst aus der Gesellschaft. — Zu solchen Gedanken sollte das Beispiel der Wechselwirkung musikalischer Gattungen anregen.

GILBERT REANEY / LOS ANGELES

### *The Isorhythmic Motet and its Social Background*

Not unlike the musicians of the Middle Ages, twentieth century musicologists tend to explore the technical aspects of music, and this may account for our neglect of the social side of medieval composition. To be sure, we are rarely told when and under what circumstances a motet was composed and performed, but a glance at Guillaume de Van's edition of the Dufay motets will show that we know far more than we often think.<sup>1</sup> The isorhythmic motet was often an occasional work in the late 14th and early 15th century, and Guillaume Dufay might as well write a motet for the celebration of a wedding<sup>2</sup> as for a saint,<sup>3</sup> for the completion of a treaty between Bern and Fribourg<sup>4</sup> as for the consecration of the cathedral at Florence.<sup>5</sup> Similarly Guillaume de Machaut might write a motet for the election of Guillaume of Trie as archbishop of Reims as early as 1324,<sup>6</sup> but we can hardly suppose his French motets were for special occasions. It seems to me that the majority of isorhythmic motets can be divided into four categories according to the type of text, namely sacred, amorous, political and, of lesser importance, the so-called musician-motet. The love-texts are mostly in French, the others in Latin.

Of the political motets, many can be placed in the sense that we know for whom they were written. Actual references to events are generally cryptic, but more important in some ways than the elucidation of the texts is the problem: when and where were these motets performed. Certainly they must have been performed before the people to whom they were addressed, but

<sup>1</sup> G. de Van, *Guglielmi Dufay: Opera Omnia I*<sup>2</sup> (1948).

<sup>2</sup> *Idem*, 1.

<sup>3</sup> *Idem*, 11, etc. See further footnote 10.

<sup>4</sup> *Idem*, 77.

<sup>5</sup> *Idem*, 70.

<sup>6</sup> F. Ludwig, *Guillaume de Machaut: Musikalische Werke III* (1929), motet 18; L. Schrade, *The Polyphonic Music of the Fourteenth Century III* (1956), motet 18.